

Retorno a lo primitivo. *Imágenes en la primera arquitectura posmoderna*¹

Return to the primitive. *Images on the first postmodern architecture*

David Vélez Santamaría

Arquitecto de la Universidad Nacional de Colombia y Magíster en Arquitectura, Crítica y Proyecto de la Universidad Pontificia Bolivariana
Profesor asistente Facultad de Arquitectura - Escuela de Arquitectura y Diseño de la Universidad Pontificia Bolivariana, Colombia
<https://orcid.org/0000-0002-3136-7273>
david.velezsa@upb.edu.co

Fecha de recepción: 6 de enero de 2018

Fecha de aceptación: 18 de septiembre de 2018

Sugerencia de citación: Vélez Santamaría. «Retorno a lo primitivo. *Imágenes en la primera arquitectura posmoderna*». *La Tadeo Dearte* 6, (enero 2020): en prensa.
doi: 10.21789/24223158.1399

Resumen

Como ciencia de la cultura, la historia del arte ha estudiado el fenómeno sobre la inclinación por lo primitivo y su influencia en las artes visuales del siglo XX. Este fenómeno también puede entenderse paralelamente desde la historia y teoría de la arquitectura al explicar las características de determinados movimientos que surgieron como reacción a la estandarización de la arquitectura moderna. En este texto se reflexiona sobre el caso del neobrutalismo, movimiento propio del periodo de la segunda posguerra en Inglaterra. El artículo se desarrolla reconstruyendo la gestación del mismo, exponiendo cómo lo primitivo fue interpretado a través de la arquitectura de Alison y Peter Smithson y recordando la posición sobre la imagen memorable del crítico Reyner Banham. Esta lectura permite explicar el síntoma de algo más profundo desde los significados culturales, sugiriendo el neobrutalismo y su relación con lo primitivo como el inicio de la posmodernidad, en la que la imagen arquitectónica se posiciona como un nuevo principio.

Palabras clave

Arquitectura posmoderna, neobrutalismo, movimiento, imagen arquitectónica, primitivo

¹ Este artículo de reflexión es derivado de la investigación «La imagen en la primera arquitectura posmoderna: *Parallel of life and art* (1953)» que fue presentada como tesis del programa de maestría en Arquitectura, Crítica y Proyecto de la Universidad Pontificia Bolivariana como requisito final de grado por David Vélez Santamaría.

Abstract

As the culture science, Art History has studied the primitive phenomenon and its influence on 20th century visual arts. This phenomenon is also understood in parallel with the history and theory of architecture, explaining some characteristics of specific movements that emerged as a reaction to modern architecture standards. In this paper we focus on the case of New Brutalism, a pioneer England post-war movement. The story reconstructs the gestation of the same one, exposing how *the primitive* was approach through Alison and Peter Smithson architecture and reminding a Reyner Banham's critic position on *the memorable image*. This work allows us to explain the sign of something deeper from cultural meanings, suggesting the New brutalism and its relation with the primitive as a beginning of the postmodern era, in which architectural image is positioned as new canon.

Keywords

Postmodern architecture, New Brutalism, movement, architectural image, primitive

Retorno a lo primitivo

Imágenes en la primera arquitectura posmoderna

Esto es, creo yo, lo que el siglo XX intentó hacer absorbiendo en sus recursos los modos y métodos de la imaginería primitiva. Amplió la gama expresiva, incluyendo tanto la regresión como el refinamiento.

Ernst Gombrich, *La preferencia por lo primitivo* (2011)

La teoría nos dice que la historia es cíclica, que el comportamiento del ser humano es resultado de un relato ya conocido, en el cual nacer, progresar y entrar en decaimiento es lo natural, como lo es para todo ser vivo. Pero si la historia se repite, entonces la interpretación y producción de la humanidad también está condicionada a retornar, a volver a los rastros del pasado, a las marcas que dan cuenta de una existencia primitiva. Posturas contemporáneas de la historia del arte soportan esta idea, haciendo alusión particular a la preferencia por lo primitivo, un fenómeno reiterativo que en palabras de Gombrich «sería comprensible, puesto que el aumento de recursos artísticos hace mayor el riesgo de fracasar»².

Al tiempo que las consideraciones sobre esta tendencia se refieren a los cambios del gusto en la historia del arte, el retorno a lo primitivo también se presenta en casos específicos en la teoría y la historia de la arquitectura. Como muchos artistas y críticos del siglo XIX y XX buscaron la fuerza y sinceridad en manifestaciones primitivas del arte, algunas vanguardias de la arquitectura que surgieron en la segunda mitad del siglo XX enfocaron su atención en la búsqueda de lo primitivo como respuesta a la sociedad de posguerra y como resistencia a la estandarización del estilo internacional.

² Léase más en Gombrich, Ernst Hans. *La preferencia por lo primitivo: episodios de la historia del gusto y el arte de Occidente*. (Nueva York: Phaidon, 2011), pág. 297.

Ilustración 1. *Corps de Dame Bloody Landscape*, Jean Dubuffet (1950).



Fuente: Archivo personal.

Mientras algunos de estos movimientos proponían reinterpretaciones vernáculas o historicistas en oposición al vocabulario formal y técnico del movimiento moderno, otras resaltarían por una lectura especial de los maestros modernos, en los que lo primitivo también puede evidenciarse más allá del carácter formal de su arquitectura. Este fue el caso del neobrutalismo en Inglaterra, movimiento calificado como la arquitectura de su tiempo, de acuerdo al crítico Reyner Banham³.

En su artículo *El nuevo brutalismo* (1955), Banham describió cómo los arquitectos Alison y Peter Smithson⁴ serían los representantes de una actitud coherente en la

³ Reyner Banham estudió en la división de motores de la compañía de aviones Bristol, durante la segunda guerra, haciéndose experto en la teoría y práctica de la ingeniería mecánica. Posteriormente realizó un riguroso entrenamiento en Historia del Arte, bajo la tutoría de Nikolaus Pevsner (1902-1983) en el Instituto Courtauld. Antes de ingresar a la revista *Architectural Review*, su trabajo de crítico comenzó al observar la arquitectura de Alison y Peter Smithson.

⁴ Alison Gill (1928-1993) y Peter Smithson (1923-2003) estudiaron en la escuela de arquitectura de Newcastle de la Universidad pública de Durham. Para 1948 trabajaban en el Departamento de Arquitectura del Condado de Londres

segunda posguerra, apostando por una arquitectura de la realidad. Esta actitud comenzaba con el planteamiento de otro tipo de arquitecturas, que según Banham se alejaban del carácter vacío del movimiento moderno, logrando una imagen contundente y memorable. Uno de estos ejemplos es el proyecto para la escuela de Hunstanton en Nortfolk, Inglaterra.

Estructuras primitivas

La aparición de esta escuela fue significativa en el contexto británico, se trataba de un proyecto de dos jóvenes arquitectos apenas graduados que habían ganado un concurso. Como su primer trabajo, reflejaría el carácter experimental que su inexperticia implicaba. Pero al ser construida con materiales como el acero, el ladrillo y el vidrio el proyecto fue relacionado con la obra americana del maestro Mies van der Rohe. Casos como el del Instituto Tecnológico de Illinois en Chicago fueron señalados como la inspiración para el diseño de la escuela:

La planta no solo es contundente, sino también muy similar a Mies en su procedencia. Sin embargo, los arquitectos nunca han visto el trabajo de Mies. Y aunque los Smithson pueden no estar de acuerdo, gran parte de la excelencia de su trabajo es un tributo no solo a ellos mismos sino también al genio de Mies van der Rohe (Johnson 1994, 150).

Para un observador distraído, Hunstanton sería un edificio con grandes similitudes miesianas «porque es Mies quien ha codificado la gramática del marco de acero y vidrio...» (Johnson 1994, 150); sin embargo, el resultado del proceso constructivo entre la arquitectura del IIT y la escuela es distinto. En los edificios de Mies los detalles constructivos están manipulados para llegar a una forma ideal. En Hunstanton, por el contrario, la falta de cualquier acabado en el interior y el exterior permite que sea posible leer la naturaleza constructiva del edificio. De acuerdo a Banham, en Hunstanton se podía ver «de qué está hecha y cómo funciona y no hay ninguna otra cosa que ver, salvo el juego de los espacios» (Banham 1955, 357).

y en 1949 contrajeron matrimonio, el mismo año en que ganaron el concurso para el diseño y la construcción de la escuela de Hunstanton en Nortfolk.

Ilustración 2. Escuela de Hunstanton, Alison y Peter Smithson (1949-1954).



Fotografía por Anna Armstrong (2011) libre para reproducción.

La apariencia de Hunstanton era simple y limpia, la estructura se presentaba como un esqueleto descubierto de acero soldado, en el que los grandes paneles de vidrio se insertaron directamente. Los muros interiores y exteriores fueron construidos en ladrillo Gault⁵ de la zona; mientras los techos y entrelosas estaban formados por placas nervadas y prefabricadas que fueron instaladas posteriormente. Esta composición de los Smithson conciliaba lo industrial con los primeros tipos de materiales y métodos de construcción, trayendo al presente el carácter primitivo de las tradiciones más antiguas.

Parallel of life and art

Estas exploraciones serían reiterativas en los Smithson, así mismo lo hicieron con *Parallel of life and art*, la exposición realizada en el Instituto de Artes Contemporáneas de Londres en 1953, un año previo a que se terminase de construir Hunstanton. Para

⁵ Cuando se cocc, la arcilla Gault produce un ladrillo de apariencia amarillenta. El ladrillo Gault se hizo popular finalizando el siglo XVIII debido a que el ladrillo rojo cayó en desuso; durante la construcción de Hunstanton se recurrió a este material propio de la zona de Norfolk.

esta muestra, los Smithson trabajaron en compañía de los artistas Nigel Henderson y Eduardo Paolozzi⁶, convirtiéndose en los primeros integrantes del *Independent Group*⁷. La exposición consistía en reunir varios recortes que coleccionaron durante sus estudios y viajes: recortes extraídos de enciclopedias, revistas y otras publicaciones de los últimos 100 años.

Como en Hunstanton, los Smithson, Henderson y Paolozzi plantearon *Parallel of life and art* como el testimonio de cómo era en realidad «el mundo de posguerra, en una sociedad que no tiene nada» (Smithson, Alison y Peter 1990, 42), tomando los recursos que tenían a la mano. Aerofotografías, ruinas, texturas rugosas, deformidades y microfotografías entre otras imágenes ordinarias de ‘los medios disponibles’ fueron valoradas por su potencia visual, «eran ‘buenas imágenes’ con una virtud técnica, casi mágica» (Smithson [1956] 2010).

⁶ Nigel Henderson (1924-2005) y Eduardo Paolozzi (1917- 1985) estudiaron en la escuela privada de Bellas Artes Slade de Londres. Paolozzi venía formándose como artista en dos escuelas anteriores, y Henderson como biólogo en el Politécnico de Chelsea. En París ambos conocieron otros artistas que influenciaron sus *collage* y fotografías, como Jean Dubuffet (1901-1985), Marcel Duchamp (1887-1968) y Max Ernst (1891-1976). Paolozzi y Peter Smithson se conocieron en 1952, mientras impartían clases en la Escuela Central de Artes y Oficios de Londres.

⁷ Así lo aclara David Robbins (Robbins 1990, 112), las líneas de pensamiento del Independent Group se desarrollaron en dos etapas consecutivas. La primera y más difusa, de 1952 a 1953 que corresponde a las sesiones organizadas por Eduardo Paolozzi, Nigel Henderson y Alison y Peter Smithson (neobrutalismo) y la segunda con las sesiones más documentadas, que originaron el Pop británico de 1954 a 1955, lideradas por el crítico Lawrence Alloway y el artista John McHale.

Ilustración 3. *Parallel of life and art*. Reconstrucción a escala por el autor, 2016.



Fuente: Archivo personal.

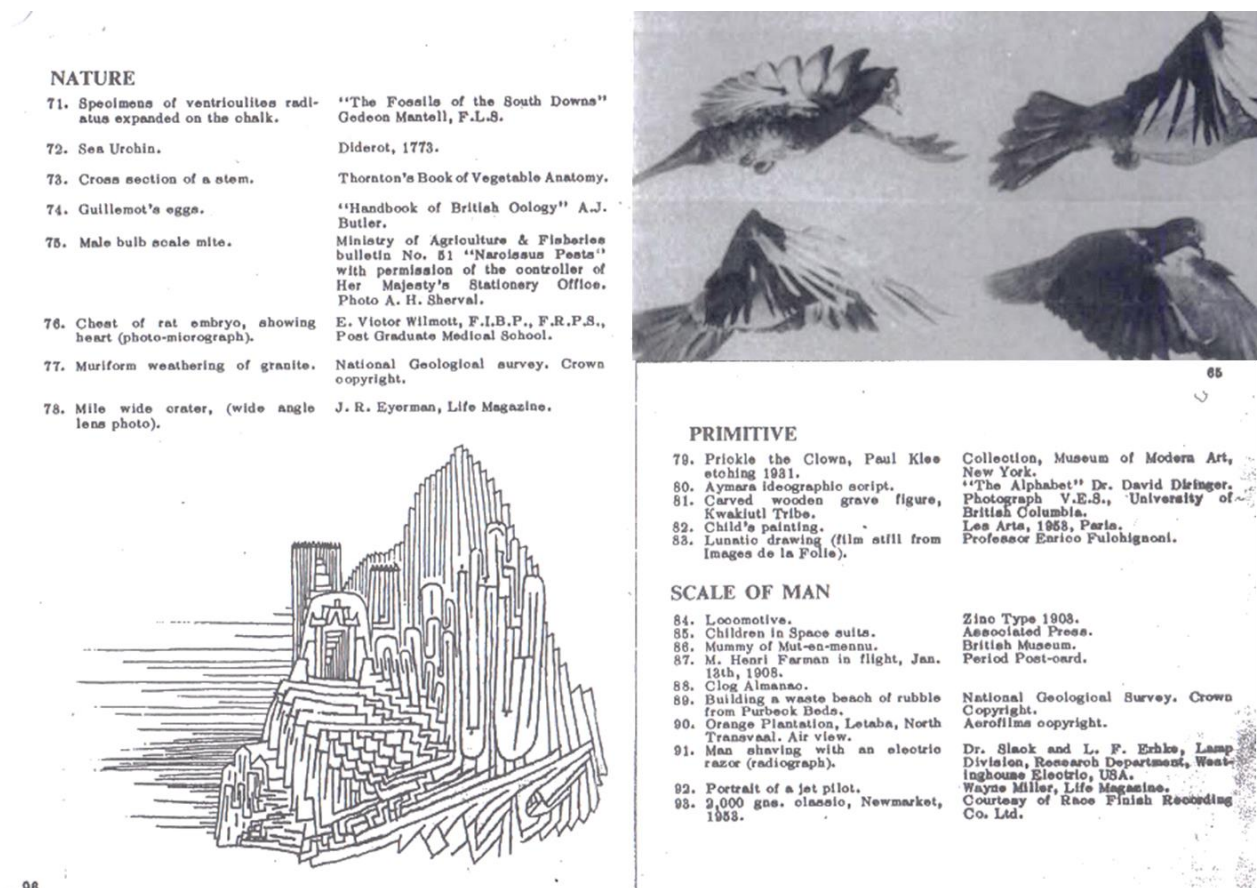
Los recortes fueron ampliados a blanco y negro y se colocaron en diversas posiciones como un *collage* tridimensional, invadiendo el salón de reuniones del ICA. Algunos colgaban del techo, otros estaban superpuestos o simplemente recostados sobre la pared. Parecía una habitación dentro de otra, una arquitectura conformada por imágenes (Colomina 2010). Esta distribución no permitía al observador identificar el contenido de los recortes objetivamente, además de que estaban distorsionados por su posición, se habían retirado sus descripciones o rastro de proveniencia⁸.

La única forma de rastrear el origen de las imágenes era por medio de un catálogo, un modesto folleto que sirvió como publicidad de la exposición. En este, las 122 imágenes se listaron agrupándose en 17 categorías, sin relación alguna con el orden en que se mostraron en el ICA. Entre las categorías, se encuentra una titulada *Primitivo*,

⁸ Así lo describe Benjamin sobre la fotografía en los medios de comunicación «La contemplación de vuelos propios no resulta muy adecuada. Puesto que inquietan hasta tal punto a quien las mira, que para ir hacia ellas siente tener que buscar un determinado camino. El que mira una revista ilustrada recibe de los pies de sus imágenes unas directivas... la comprensión de cada imagen aparece prescrita por la serie de todas las imágenes precedentes». Léase más en Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, (1936), 4.

constituida por cinco fotografías, entre las cuales está el grabado *Prickle, the Clown* de Paul Klee (1931), una *Figura funeraria en madera tallada de la Tribu Kwakiutl*⁹, y un *Dibujo infantil* proveniente de la revista *Les Arts* (1953). Aunque según los organizadores las categorías subrayaban «un común denominador visual independiente del campo desde que se toma la imagen» (Smithson et al. 1953), todos los recortes fueron manipulados más allá de su origen, lo relevante era su impacto visual. Una textura ordinaria podría estar a la misma altura que una pintura moderna «primitivista» o que una ruina asociada con otra categoría. En efecto, *Parallel of life and art* era un envoltorio de imágenes, la única opción de los espectadores era ver.

Ilustración 4. Fotografía de las páginas 9 y 10 del catálogo, propiedad del autor, 2016.



Fuente: Archivo personal.

⁹ Los Kwakiutl, reportados por primera vez en 1774, son una tribu amerindia proveniente de la costa del Pacífico en Canadá. Su nombre significa «playa al lado norte del río».

La descripción sobre la experiencia imaginaria de *Parallel of life and art* está relacionada con las referencias que fueron utilizadas por Reyner Banham para introducir el concepto de la *imagen memorable* en la arquitectura del neobrutalismo. La exposición fue descrita por el crítico como el «ethos de la sensibilidad brutalista», ya que de esta derivaría el sentido primitivo y crudo que la arquitectura de posguerra necesitaba. Lo que la caracterizaba, «al igual que el art brut, era su brutalidad, su “qué me importa”, su espíritu cruel, casi sanguinario... El neobrutalismo en la arquitectura fue definido por su memorabilidad como imagen, una clara exhibición estructural, y una valoración de los materiales en la condición en que son “encontrados”. Siempre recordando que imagen es lo que afecta las emociones» (Banham 1955, 355).

Hay entonces dos referentes clave de los que se apropia Banham para darle sentido al neobrutalismo. En primer lugar, está la teoría sobre el museo imaginario propuesto por André Malraux en su texto *Las voces del silencio* (1951) y, en segundo lugar, está la relación con la obra expresiva de Le Corbusier después de la segunda guerra.

Malraux concebía la historia del arte como la historia de lo que era fotografiable desde hacía cien años, esta lograba encarnar muchas de las mismas facultades que un museo, dándole sentido a todo tipo de objetos culturales aunque fuesen despojados de sus valores de uso original. Desde la visión benjaminiana se considera que el aparato de la fotografía (a blanco y negro) capta de manera idéntica sin discriminar el tema o las relaciones¹⁰, pero para Malraux la reproducción también puede generar la originalidad. Al fotografiarse o reproducirse la obra de arte como objeto pierde algunas propiedades, pero al tiempo gana unas nuevas. La reproducción provee los medios para reunir pedazos rotos de la tradición pasada por medio de una nueva.

Es por medio de esta interpretación que *Parallel of life and art* cobró valor para Banham. Los recortes ordinarios que extrajeron los Smithson, Henderson y Paolozzi fueron resignificados en la historia, como lo decía el mismo Malraux «la vida persistente de ciertas formas que emergen una y otra vez como espectros del pasado». Las imágenes de *Parallel of life and art* fueron reunidas para darles relevancia en el presente, incluso después de haber sido reproducidas una y otra vez en otros medios.

El lenguaje de Le Corbusier también sería un punto de referencia importante tanto para Banham como para los Smithson. En el encabezado del artículo de Banham se cita la célebre frase del libro *Hacia una arquitectura* (1923): «Arquitectura es establecer relaciones conmovedoras con materiales en bruto»¹¹ y se menciona en reiteradas

¹⁰ De acuerdo a Benjamin, en la fotografía, el valor exhibitivo comienza a reprimir en toda la línea al valor cultural. Léase más sobre esto en Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, (1936), 6.

¹¹ En el libro se detecta el uso del término ‘brutalismo’ 11 veces, acompañado de determinadas ilustraciones. Véase más en Le Corbusier, *Vers une architecture* (1923), 121.

ocasiones la Unidad habitacional de Marsella (1947-1952). Para Banham, este era el único proyecto de los maestros modernos que tenía la potencia de una imagen, pero no una imagen moderna, si no una memorable sin «exceso de suavidad en sus modales» y sin «preocupación por agradar».

Le Corbusier escribió en su libro cómo la arquitectura del periodo de entreguerras debía generar sensaciones brutales y relaciones conmovedoras en el observador. Banham propuso a los Smithson como los arquitectos capaces de generar este tipo de reacciones en la segunda posguerra: « “Arquitectura es establecer relaciones conmovedoras con materiales en bruto” pero haciendo referencia a la Historia y sus usos que nos muestran que el Nuevo Brutalismo, si bien es gran arquitectura en el sentido de la definición de Le Corbusier, es también una arquitectura de su tiempo» (Banham, 1955, 355).

Futuro primitivo

Ya desde los años 40 Sigfried Giedion declaró la pertinencia de lo primitivo. Al retomarse apropiadamente, lo primitivo podría ser visto como un símbolo de la tradición, una que estaría vinculada a las condiciones humanas y cósmicas más profundas. La expresividad que Giedeón resaltó en el arte moderno surgió gracias al estudio de las culturas primitivas como las de Roma y Grecia. En su recopilación de escritos publicada a finales de la década del 50 lo relacionó con la necesidad de una arquitectura regional para las nuevas ciudades, poniendo como ejemplo a Walter Gropius y a Le Corbusier. Sin embargo, lo primitivo en el debate de posguerra implica varias tensiones contextuales. Le Corbusier y Gropius encontraron lo primitivo en la arquitectura industrial americana de principios del siglo XX utilizando las fotografías y postales que viajaban por todo el mundo. Aunque fuese arquitectura moderna para los europeos, los silos y las fábricas americanas implicaban el hallazgo de lo primitivo del nuevo continente para reinterpretarse como el futuro europeo.

Ilustración 5. Fotografía de Machu Picchu, Número 25 de la exposición *Parallel of life and art*.



Fuente: Archivo personal.

Los Smithson fueron arquitectos que también vieron lo primitivo en lo moderno en varios sentidos. Por un lado, con su lectura del pasado no muy lejano, que les permitió reinterpretar los principios de los grandes maestros como Mies y Le Corbusier. Pero por otro, está el hábito de coleccionar anuncios y recortes¹² genuinamente como una nueva búsqueda de las raíces antropológicas de la cultura popular. Esto trajo varias implicaciones en sus propuestas teóricas y técnicas en la arquitectura. En Hunstanton, como con los recortes el *collage* de técnicas, texturas y medios, integraban una modernidad tardía que no ocultaba los errores del proceso. En cambio exhibía sin tapujos los aspectos más toscos de la vida cotidiana.

En la exposición *Parallel of life and art* los Smithson, Henderson y Paolozzi mostraron «el mundo como un paisaje arrasado por la guerra, la decadencia y la enfermedad, debajo de cuyas capas cenicientas aún se podían encontrar rastros de vida» (Frampton 2009, 269). La catástrofe que representó la Segunda Guerra Mundial trajo consigo esta reacción existencial. Volver a los orígenes y a lo primitivo recogiendo material de toda fuente no fue un hecho aislado si no, como lo afirma Gombrich, un comportamiento natural frente a la necesidad de cambio: «Cuanto más te guste lo primitivo, menos primitivo debes volverte» (Gombrich 2011, 297).

La revisión de casos como el del neobrutalismo y su conexión con lo primitivo por medio de la reconstrucción¹³ de su origen permiten detectar valores propios de la cultura de la imagen como los principios de la teoría de la arquitectura en un contexto determinado. Los documentos «primitivos» reunidos para reconstruir *Parallel of life and art* representan la actitud de la cultura arquitectónica de la posguerra, así esta exposición se convierte en un síntoma de algo más profundo, soportado por las imágenes reunidas en ella.

La propuesta de Banham sobre la imagen memorable fue novedosa para el contexto de la segunda posguerra. Describió a las generaciones jóvenes como los arqueólogos de nuevos recursos para transformar la arquitectura que para el momento estaba ligada a una tradición académica de las escuelas de arquitectura inglesas. En un sentido más amplio, esto implica un cambio de valores sobre la teoría de la arquitectura; hay un giro desde los principios establecidos en la arquitectura moderna, hacia los retos de la arquitectura posible, del futuro.

En consecuencia, lo que resulta relevante sobre la interpretación que realiza Reyner Banham con la definición del neobrutalismo y la imagen memorable-primitiva es

¹² Léase Siegfried Giedion, *Architecture, you and me*, (Cambridge: Harvard University Press, 1958).

¹³ Para comprender el significado del neobrutalismo como primer movimiento de vanguardia en la segunda posguerra fue necesaria una lectura detallada de su origen. Con este fin se propuso una reconstrucción del mismo, por medio del método iconológico. Analizando no solo los elementos y las leyes de su combinación, sino el funcionamiento recíproco de los sistemas en la realidad de la cultura británica de posguerra. Léase más en David Vélez Santamaría, «La imagen en la primera arquitectura posmoderna: *Parallel of life and art* (1953)» (Repositorio institucional, trabajos de grado, 2016. <http://www.upb.edu.co>).

que invoca un nuevo periodo para la historia de la arquitectura: la posmodernidad, en la que la imagen, o edificio, se valora por sí mismo, con independencia del objeto que representa, o de si representa o no algún objeto. Como en *Parallel of life and art*, «la identidad de una imagen es inherente a cómo es presentada en sí misma, no a cómo expresa lo que quiere decir» (Zimmerman 2012, 116).

Se han desarrollado algunas cuestiones propias de la gestación del neobrutalismo, explorando más allá de la etiqueta de los edificios de estilo brutalistas. Siguiendo esta línea, sería posible que otros movimientos más cercanos, por no decir familiares del siglo XX, puedan resignificarse desde una relectura de los eventos en su gestación.

Agradecimientos

A Beatriz Elena Giraldo Echeverri por su apoyo como directora de tesis de maestría

REFERENCIAS

- Banham, Reyner. 1953. «Parallel of Life and Art.» *Architectural Review*, nº 136 (Octubre): 259-261.
- Banham, Reyner. 1955. «The new Brutalism.» *Architectural Review*, nº 136 (Octubre): 19-28.
- Benjamin, Walter. 1936. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*.
- Boesiger, Willy. 1958. *Le Corbusier : oeuvre complete 1952-1957*.
- Colomina, Beatriz. 2010. «Los medios de comunicación como arquitectura moderna.» *EXIT*, 17-24.
- Foster, Hal. 2013. *El complejo arte-arquitectura*. Madrid: Turner.
- Foster, Hal. 2014. *Diseño y Delito*. Madrid: Akal.
- Frampton, Kenneth. *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.
- Giedion, Sigfried. 1955. *Espacio, tiempo y arquitectura*. Barcelona: Científico-médica.
- Giedion, Sigfried. 1958. *Architecture, you and me*. Cambridge: Harvard University Press.
- Gombrich, Ernst Hans. 2011. *La preferencia por lo primitivo: episodios de la historia del gusto y el arte de Occidente*. Nueva York: Phaidon.
- Johnson, Philip. 1954. «School at Hunstanton, Norfolk, by Alison and Peter Smithson.» *Architectural Review*, 149-162.
- Le Corbusier. 1923. *Vers une architecture*.
- Leatherbarrow, David y Mostafavi Mohsen. 2008. *La superficie de la arquitectura*. Tres cantos: Akal.
- Robbins, David. 1990. «El Grupo Independiente : Precursores del postmodernismo.» *MIT Press*, 237-248.
- Smithson, Alison y Smithson Peter. 2010. «Pero hoy coleccionamos anuncios.» *Diagonal*.
- Smithson, Alison, Peter Smithson, Nigel Henderson, y Eduardo Paolozzi. 1953. «Parallel of Life and Art: Indications of a New Visual Order.» *Presentación*. Londres: ICA ARCHIVES, 31 de Agosto.

Smithson, Alison, y Peter Smithson. 1954. «Arquitectura de nuestro tiempo.» *Architectural review*.

Smithson, Alison, y Peter Smithson. 1957. «The New Brutalism.» *MIT Press Journals*, nº 136 (Octubre): 37-37.

Smithson, Alison, y Peter Smithson. 1990. «The "as found" and "the found".» En *As Found: The Discovery of the Ordinary: British Architecture and Art of the 1950s, New Brutalism, Independent Group, Free Cinema, Angry Young Men*, de Claude Lichtenstein, 40-44. Zurich: Lars Muller Publishers.

Smithson, Alison, y Peter Smithson. 2011. «Some Notes on Architecture.» *MIT Press Journals* (Octubre): 12-14.

Smithson, Peter. 2000. Entrevista de Beatriz Colomina. *Amigos del futuro: Una conversación con Peter Smithson* (Octubre).

Vélez Santamaría, David. 2016. «La imagen en la primera arquitectura posmoderna: Parallel of life and art (1953).» *Repositorio institucional, trabajos de grado*.
<http://www.upb.edu.co>.

Zimmerman, Claire.2012. «From Legible Form to Memorable Image.» *Candide*, 93–116.